

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

79 | 2016

Varia

---

### DVD : *Francofonia*, d'Alexandre Sokourov

Blaq Out, 2016

François Albera

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/5210>

DOI : 10.4000/1895.5210

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2016

Pagination : 213-216

ISBN : 9782370290793

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

François Albera, « DVD : *Francofonia*, d'Alexandre Sokourov », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 79 | 2016, mis en ligne le 18 janvier 2017, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5210> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5210>

---

© AFRHC

reproche est grave et sans doute injuste. Il s'explique peut-être par une haine de la violence inscrite au cœur de la personne de Sokourov.

Dans son livre, Sokourov affirme à de multiples reprises un profond humanisme : « L'être humain est digne de compassion et de compréhension » (p. 34). « Je vois chaque homme comme mon égal » (p. 101). « J'aime beaucoup plonger dans l'essence et l'atmosphère des caractères humains... ». « Rien n'a plus de sens pour la vie humaine (...) que la présence d'un autre être humain » (p. 176). Il nous pose cette question : comment vivre dans la dignité ? Son humanisme s'ouvre sur l'univers du spirituel. Contrairement à Woody Allen, affirmant au cours du journal télévisé de 20 heures sur France 2, le 10 mai 2016, que la vie n'a aucun sens (hypothèse reprise dans son film le plus récent, *Café Society*), il pense que la vie a un sens. Comment le découvrir ? Au cours du chapitre 4, intitulé « La question des questions », il écrit : « Où puiser la force pour vivre en accord avec son honneur ? Sans doute, en posant à l'âme des questions et en exigeant d'elle des réponses aux sujets les plus difficiles et effrayants pour nous » (p. 35). La référence à l'âme revient très souvent dans ce livre, tel un leitmotiv. « Comme elle est grande, la force de suggestion et d'appréhension de l'âme... » (p. 164). Avec Tarkovski, il aime parler de « l'espace de l'âme Divine » (p. 166). À propos de Bergman : « Je suppose que Bergman cessa de travailler systématiquement au cinéma parce que ce n'était plus indispensable – avant tout pour l'Âme » (p. 167). Pour lui, cinéaste, l'âme et l'image demeurent indissociables : « L'image est le parent de l'Âme et elle seule comprend la langue de l'image. » (p. 174). « L'absence d'âme » conduit à la primauté « du commerce » radicalement opposé à l'art cinématographique (p. 210).

De même que les deux livres de Tarkovski, *le Temps scellé* et *Journal 1970-1986* (Paris, Cahiers du cinéma, 1993), nous permettaient de mieux comprendre l'œuvre de l'auteur de *Stalker*, *Au cœur de l'océan* nous fait découvrir chez un grand cinéaste un homme et un écrivain.

Michel Estève

**DVD : *Francofonia*, d'Alexandre Sokourov,** Blaq Out, 2016

Le dernier film d'Alexandre Sokourov, *Francofonia* est sorti sur les écrans le 11 novembre 2015, soit deux jours avant les attentats qui ont éloigné les spectateurs des salles de cinéma. Autant dire qu'il est passé quasi inaperçu, la presse écrite (*le Monde*, *Libération*) et audio (France Culture) ayant de surcroît reconduit à son endroit des catégories simplistes et, semble-t-il, obligées, en France, quand il est question de la Russie : est-il « poutinien » (ou « nationaliste ») ? *Libération* a répondu « oui » et l'affaire était réglée. Quant au *Monde* il a pointé, lui, un éventuel « antisémitisme ». L'étroitesse de vue en France à propos de Sokourov n'est pas neuve (Cf. le « cas » antérieur d'*Alexandra* autour de la Tchétchénie). Est-ce la raison pour laquelle Sokourov refusa de présenter son film au Festival de Cannes (qui ne l'avait d'ailleurs pas sélectionné pour la compétition), dénonçant une manifestation vouée au seul mercantilisme (*Izvestia*, 15 juin 2016), et lui préférant la Mostra de Venise (où il reçut un prix) et le « festival russe » de Nice ? C'est possible et c'est dommage pour ce que le film pouvait avoir à dire à la France et aux Français à partir de son sujet et du traitement de celui-ci : le musée du Louvre à l'époque de l'occupation allemande de la France. Ce moment historique particulier permet en effet au cinéaste de réfléchir à la question du statut de l'art dans nos sociétés et dans l'histoire, au rôle des musées qui monumentalisent la mémoire de l'humanité et à la manière dont ces établissements se sont constitués et s'enrichissent. Réflexion particulièrement d'actualité au moment où au Moyen Orient on laisse piller des musées (l'armée américaine à Bagdad) et on détruit des sites archéologiques (Daech, Al Qaïda ou dans les anciennes Républiques soviétiques d'Asie Centrale) en même temps qu'on transforme les grands musées occidentaux et les grandes collections en « marques » commerciales, sur place (marketing et tourisme) et dans le monde (le Louvre à Abou dabi, le Guggenheim et ses succursales). Au moment où l'art est devenu valeur d'échange, placement financier, objet de spéculation.

À son habitude Sokourov porte un regard décalé sur ces phénomènes, il étrangeifie ce qu'il montre et ce qu'il évoque de telle sorte qu'on est amené à le voir autrement. Dans ce film, comme dans *L'Arche russe* (tourné à l'Ermitage de Leningrad-Petersbourg) et dans *Élégie de la traversée* (qui nous conduisait au musée Boijmans de Rotterdam), cette confrontation avec l'art pictural et la sculpture est inséparable d'une interrogation sur l'histoire, l'historicité qui est enclose dans les toiles, les scènes représentées et plus encore les portraits, les regards qui « viennent à nous » depuis des centaines d'années, l'historicité de la constitution des musées et le sort qu'on leur fait de nos jours. Ainsi les premiers sons (sur fond noir) et les premières images du film sont celles d'un cargo transportant sur une mer déchaînée des containers d'œuvres d'art au risque de faire naufrage. Et l'un des premiers tableaux du Louvre, vu de biais, est l'immense *Radeau de la Méduse* de Géricault. La Deuxième Guerre mondiale vient ainsi exacerber cette contradiction entre la profondeur, l'humanité et la grâce (parfois violente, grotesque) des œuvres d'art et les comportements des sociétés, qu'il s'agisse de la corruption morale, de la cupidité, de la brutalité criminelle, de la sauvagerie guerrière. Mais cette contradiction – qui éclate quand on voit la Wehrmacht défilé dans Paris ou Hitler visiter la ville déserte qu'il vient de conquérir (que Sokourov satirise par la post-synchronisation) – se déploie dans un passé plus lointain comme dans le présent. Dans le passé avec la figure de Napoléon. Pantin narcissique (le cinéaste a-t-il pensé à Sarkozy ?), l'empereur parcourt les salles du Louvre en disant « C'est moi, c'est moi tout ça ! C'est grâce à moi... » Indication du caractère prédateur de tout musée, de toute collection, problème aujourd'hui soulevé par les pays qui furent colonisés ou pillés « légalement » (il se trouve toujours quelqu'un pour vendre un monument, un masque, etc., pour donner bonne conscience à l'envahisseur). « Quiconque professe le matérialisme historique », écrivait Walter Benjamin dans ses « thèses sur le concept d'histoire », ne peut envisager les « biens culturels » que d'un regard plein de distance. « Car

dès qu'on songe à leur origine, comment ne pas frémir d'effroi ? Ils ne sont pas nés du seul effort des grands génies qui les créèrent mais en même temps de l'anonyme corvée imposée aux contemporains de ces génies. Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi un document de barbarie. Et la même barbarie qui les affecte, affecte tout aussi bien le processus de leur transmission de main en main ».

La Marianne républicaine, hâve et triste, psalmodiant « Liberté, égalité, fraternité », réprouvée sous Vichy mais qui vivait dans la résistance, errant à son tour dans les salles, est-elle aujourd'hui autre chose que la pourvoyeuse du tourisme culturel de masse ? Elle erre guidée par Napoléon. Demain elle sera avec les containers dans un avion-cargo, vouée à la force indifférente des flux.

La mainmise des nazis sur les trésors artistiques des pays vaincus – un organisme dédié à cette tâche, le Kunstschutz, y veillait au prétexte de leur protection – est donc un avatar supplémentaire des actes prédateurs qui présidèrent à leur rassemblement. Les « intérêts du patrimoine rencontraient le totalitarisme » dit le commentaire. Mais là aussi l'inégalité règne et le film compare les sorts si différents que furent ceux de l'URSS et de la France dans la guerre hitlérienne. Le film soulève ici un aspect délibérément mis sous le boisseau en Europe et dans l'approche « militaire » de la guerre que distillent les commémorations : la France capitule et collabore mais elle est vue comme partie intégrante de l'Europe nouvelle construite par les nazis « contre le bolchévisme ». L'URSS en revanche est à détruire : les êtres humains comme les monuments, les villes et les villages. Guerre d'extermination d'un côté, annexion de l'autre. Dans le film des documents d'actualité concernant le siège de Leningrad, les bombardements de la ville et de l'Ermitage (dont toutes les œuvres avaient été évacuées en Sibérie par précaution), le million de morts civils de faim et de froid et de bombardements, ces documents font un violent contraste avec la quiétude polie qui règne à Paris, les rapports du vainqueur et du vaincu. Sokourov ne s'attarde guère sur le sort des résistants (quelques

images pourtant) et ignore celui des Juifs, il ne s'intéresse pas aux restrictions de tous ordres qui pouvaient affecter les habitants. Mais il est vrai que l'échelle n'est pas la même. « Un seul ennemi, le bolchévisme » est alors le mot d'ordre. Ou le « judéo-bolchévisme » puisque les deux mots étaient alors associés dans la même détestation.

L'insertion de bandes d'actualités dans une mise en scène est récurrente chez Sokourov depuis *la Voix solitaire de l'homme* (1979), et le cinéaste est tout autant documentariste et monteur d'images d'archives que metteur en scène (Cf. entre autres ses *Élégies* et sa *Sonate pour Hitler* [1989]), comme l'avait bien montré la rétrospective du Jeu de Paume en 2010-2011 qui présentait son travail de compilation en 15 épisodes de « ciné-chroniques », *Leningrad Retrospective* (1957-1990). Et c'est manifestement là un legs de sa formation soviétique tant au plan des études qu'il a suivies au VGİK (en section du film de vulgarisation scientifique) et de sa pratique professionnelle à la télévision de Gorki, que d'un trait stylistique du cinéma soviétique où ce recours à des images de « chronique » n'est pas rare (Cf. Tarkovski dans *le Miroir*, Andréï Mikhalkov-Kontchalovski dans *Siberia*, et bien d'autres). On peut y voir un écho à longue distance des débats des années 1920 autour du joué et du non-joué, de la contradiction de la fable et du sujet avec le matériau, en dépit de l'occultation dont ils firent l'objet durant plusieurs décennies en URSS même. Avec *le Fascisme ordinaire* de Mikhaïl Romm (1965) en outre, le « film de montage »-essai, qu'avait inauguré Esfir Choub dans les années 1920, revenait à l'ordre du jour.

Sokourov opère des choix toujours très particuliers dans ces images – dont il dit, dans l'entretien figurant dans un des bonus – qu'elles sont pour lui autant de fiction que celles qu'il met en scène –, manifestement à partir d'une valence émotionnelle qui s'apparente au *punctum* barthésien. On le voit parfaitement ici quand s'opère à distance (ce « montage à distance » qu'affectionne Péléchian) un rapprochement entre une momie de la section égyptienne du Louvre avec un cadavre

enveloppé dans un drap qu'une femme tire sur une luge durant le siège de Leningrad.

Cet entretien avec Sokourov – pour en venir à l'apport de ce DVD par rapport au film diffusé en salle – fait partie d'un disque entier de bonus. Sokourov s'y livre à des considérations sur le cinéma et sur l'art qui ne sont pas surprenantes pour qui l'a lu et entendu (Cf. son livre *Au cœur de l'océan*) : le cinéma n'est pas un art, en tout cas il n'est pas à la hauteur des arts institués que sont la peinture, la musique, etc. Plus intéressant est la partie sur le tournage de ce documentaire dû à Gérard Caillat (*les Visiteurs du Louvre*) qui nous montre un *modus operandi* du cinéaste qui relativise ses propos sur le cinéma non-art. On le voit en effet s'approprier les tableaux sans ménagement, pourrait-on dire ; par exemple, observant d'accidentels reflets changeants pendant la mise en place des éclairages, il demande qu'on les garde dans le filmage des *Noces de Cana* de Véronèse. La confrontation de sa démarche avec celle de Straub et Huillet (puisqu'ils filment, eux aussi, cette immense toile dans *Une visite au Louvre*) offre un contraste saisissant. On a déjà auparavant remarqué que Sokourov n'adoptait presque jamais le filmage frontal et « littéral » des tableaux mais qu'il les approchait de biais (*l'Arche russe*), via des objectifs déformant (*Hubert Robert, une vie heureuse*), entrait en eux (détails, circulation) jusqu'à n'en saisir parfois que la surface matérielle, au-delà ou en deçà de toute représentation. À un autre moment il engueule tout le monde pour filmer tout de suite en raison de la lumière venue du dehors (on pense au réalisateur de *Passion* et l'urgence qu'il ressent et qui lui fait vitupérer l'équipe technique). L'entretien avec Bruno Delbonnel, opérateur également de *Faust*, le vérifie, en dépit de ce que dit le cinéaste. L'autre apport important de ce documentaire tient à ce qu'on peut apprendre de sa direction d'acteur : comme au temps du muet, il dirige pendant la prise, parle sans cesse à l'acteur, aux techniciens, indique de la voix ou du geste et semble sans cesse participer physiquement à l'action, ce qui le conduit, quand il est satisfait d'une prise, à une satisfaction visible dans tout son corps.

Les propos qu'il tient sur le « sujet » du film sont en revanche assez vagues, sans doute par décision de ne rien dire de cette étrange fascination pour les rapports sado-masochistes entre Metternich et Jaujard. C'est manifestement l'historienne de l'art, Christina Kott (de l'Université Paris 2), auteure d'une thèse sur le Kunstschutz mais durant la Première Guerre mondiale, qui est chargée d'apporter un éclairage documenté sur la question. Avouons cependant notre frustration à cet égard. Tant à propos du « mystère » Jacques Jaujard que du trop lisse portrait de Franz Wolff Metternich et du rôle du Kunstschutz. On en reste à des généralités que la vision du film même comme ce qu'on peut apprendre par ailleurs bousculent quelque peu et qu'on aurait voulu voir pulvérisées par le discours « savant ». Ainsi de la connivence entre Wolff-Metternich, le responsable du Kunstschutz en France, et Jacques Jaujard, directeur des musées (depuis septembre 1940 seulement, succédant à Henri Verne, auteur du *Louvre la nuit* en 1937 avec 60 photographies de Laure Albin-Guillot). Metternich n'exerce son activité qu'une seule année, jusqu'en juin 1942 ; l'occupation nazie ne prenant fin qu'en août 1944, que se passe-t-il durant les deux années suivantes où exerce son successeur le Dr Bernhard von Tieschowitz ? Quant à Jaujard, il semble qu'on se satisfait un peu vite du peu d'appétit qu'il eut pour se faire valoir. Du coup, on ne recherche nulle part de quoi retracer son œuvre. Or il avait auparavant évacué le Prado de Madrid menacé par les bombardements nazis contre la République espagnole, il fut pendant l'Occupation en rapport constant avec la résistance – sa liaison avec Jeanne Boitel, actrice membre du réseau de la Comédie française, l'atteste –, s'activa pour empêcher le pillage opéré par l'organisme de l'idéologue nazi Rosenberg et le commandement militaire, couvrit l'activité de Rose Valland, etc. Sur tout cela il y a des archives, des correspondances et des témoignages dont fait état l'ouvrage publié par le Louvre sous la direction de Guillaume Fonkenelle (*le Louvre pendant la guerre. Regards photographiques 1938-1947*, Musée du Louvre, éditions Le Passage, 2009) et

qu'avait étudié Françoise Bertrand-Dorléac dans divers travaux dont *l'Art de la défaite* (1940-1944) (Seuil, 2009).

La dernière pièce du disque bonus est un documentaire télé noir et blanc de Jacques Sanger, *le Palais du Louvre*, appartenant à une série de l'ORTF, *Histoires de Paris* (non daté mais probablement du milieu des années 1960). C'est une curiosité (à laquelle Sokourov a emprunté quelques images). On lui aurait préféré l'excellent documentaire *la Guerre du Louvre* de Jean-Claude Bringuier (F3, 23 heures, 29 mai 2000) sur l'évacuation du Louvre, avec des entretiens avec des témoins aujourd'hui disparus comme Christiane Desroches-Noblecourt, Jean Leymarie, etc. Ce film fut l'un des premiers à rouvrir ce dossier depuis plus largement documenté voire vulgarisé (Cf. le récent *Illustre et Inconnu. Comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre* de Jean-Pierre Devillers et Pierre Pochart [F3, janvier 2016]).

C. Kott soulève cependant un problème intéressant qui fait écho aux images et aux sons du film à propos de l'origine prédatrice des collections artistiques et de celles du Louvre en particulier, soit le pillage de pays conquis (il y eut l'Égypte mais aussi l'Italie) auquel Hitler et les siens se livrèrent à leur tour, et les contradictions qui ne peuvent manquer de surgir quand on doit mettre en balance la restitution d'œuvres pillées et leur mise en danger (guerres, conditions matérielles de conservation), quand ce n'est pas leur destruction délibérée (têtes maoris) une fois restituées...

On n'apprend rien en revanche sur les conditions de production de ce film, sur le rôle du Louvre qui n'a guère offert de facilités au cinéaste dans son travail – à l'inverse de ce qui s'était passé à l'Ermitage –, n'a guère revendiqué le film, l'a présenté « du bout des lèvres » à ses employés quelques jours avant sa sortie. Pourquoi ? A-t-on même programmé *Hubert Robert, une vie heureuse* à l'auditorium durant l'exposition vouée à ce peintre qui a eu lieu récemment ? Il ne semble pas.

François Albera